

UN MAESTRO DEL DESIERTO Y DEL ESTILO

Vicente Francisco Torres*

Resumen

Jesús Gardea es un prolífico y, hasta hoy, poco valorado escritor. Estas líneas serán de utilidad para quien se acerque a la narrativa de Gardea, pues tocan algunos de los aspectos más deslumbrantes de su universo literario.

Abstract

Jesus Gardea is a prolific writer however up to this date has not been well recognized and appreciated. This text will be very useful for those who want to approach Gardea's narrative, because highlights some of the most appealing aspects of his literary universe.

Palabras clave/Key words: estilo, novela, cuento, narrativa del norte de México / style, novel, short story, north of Mexico's narrative.

Jesús Gardea (Ciudad Delicias, Chihuahua, 1939-ciudad de México, 2000), publicó un nuevo libro cada año, incluso después de muerto. Pocos autores han vivido tan entregados a su vocación y a su pasión como él; dedicaba muy poca atención a las cosas que no fueran estar frente a la máquina de escribir. No creía en la inspiración, sino en el trabajo. A partir de 1979, cuando lo descubrieron José Luis González y Jaime Labastida, nos hicimos amigos y recibí, puntualmente, cada uno de sus libros. Aunque él decía que no leía periódicos y que no le interesaba la prensa, sus cartas que tengo demuestran que no era así. Siempre me pedía que le guardara y remitiera lo que apareciese sobre él.

* Profesor del Departamento de Humanidades.

En 1991, para ordenar las lecturas que, por razones periodísticas había realizado durante más de 20 años, publiqué *Esta narrativa mexicana*, un conjunto de ensayos y entrevistas sobre destacados escritores surgidos en esos años. Como no podía ofrecer un amontonado de autores y libros sin ton ni son, busqué agruparlos de acuerdo con algunas coincidencias que de ningún modo invalidaban las singularidades de esos prosistas. Al mirar títulos como *Desiertos intactos*, de Severino Salazar, o *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, o los escenarios de los libros de Daniel Sada y Gerardo Cornejo, llegué a la conclusión de que el desierto era un elemento que compartían. Los agrupé bajo el rubro “Los narradores del desierto”, que no era una etiqueta de supermercado, sino un denominador común obtenido de las decenas de libros de esos autores que leí y reseñé puntualmente. Hoy quienes perfeñan algún artículo se refieren a esa expresión con un “dice la crítica” y parece que les duelen los dedos para dar la referencia completa, o ignoran que ese título salió de mi mano. Quizá no conocen *Esta narrativa mexicana*, o no han leído todos los libros de donde surgió esa expresión. Baste recordar algunos títulos de Jesús Gardea para aceptar que el desierto no era un fantasma: *El sol que estás mirando*, *Los músicos y el fuego*, *De alba sombría*, *Las luces del mundo*. Todos remiten al sol de Chihuahua, al desierto en donde se asienta Ciudad Juárez o a las sombras que anhelan los habitantes de esta ciudad mártir.

A Jesús no le gustó que apuntara el sustrato de sus ficciones; a él le gustaba que lo compararan con Lezama Lima o con algún escritor brasileño de estilo barroco. Allá él, porque yo no vi tales similitudes ni creo que las haya, aunque fueran autores que a él le interesaban.

Cuando el Fondo de Cultura Económica publicó un tomo con sus cuentos, vino a México y me llamó para invitarme. Llegué tarde a la Casa Lamm y permanecí atrás, hasta que uno de sus presentadores mentó la palabra desierto y Jesús volteó a verme con rencor. Abandoné la sala y nunca más volví a estrechar su mano; él murió poco tiempo después.

A grandes rasgos, lo que sigue es lo que dije, a lo largo de muchos años, sobre sus libros.

Desde *Los viernes de Lautaro* (1979), Jesús Gardea muestra valores literarios maduros. Son textos que crean tanto una atmósfera de soledad, desencanto, amargura y pobreza, como un paisaje desolado y árido, al que sólo autores como José Revueltas, Ramón Rubín o Juan Rulfo lograron darle tanto vigor estético. El denso liris-

mo que caracteriza toda la obra de Gardea es un recurso para presentar esa abrasadora geografía que ha merecido la atención de unos cuantos escritores: los desiertos del norte de México.

El autor de *Los viernes de Lautaro* irrumpe en la literatura siendo ya dueño de una voz parca, precisa y evocadora, de una prosa pausada y certera, que logra una belleza hosca. Los cuentos de este primer libro están llenos de interrogantes, luces, ecos, silencios, fríos, vientos y sopores. No obstante que estos elementos son sobre todo sensuales, varios de los relatos, además de sus finales abiertos, tienen una fuerte carga intelectual (“El mueble”, por ejemplo).

De la pluma de Gardea fluyen, en forma natural y abundante, las figuras literarias (símbolos, sinestesias, epítetos):

—No sé si llegue yo completo a la casa de mi amigo, pues sudo como si fuera un país de muchos ríos.

—¿Quieres agua?

—Ahorita no. Me sabe sabrosa la oscuridad.

—Leónidas Góngora, bolsita de veneno, nos escupía.

Las pocas veces que Gardea toca el tema de la sexualidad lo hace de un modo figurado, muy bello: “Yo abro a Laura. Yo, el avezado copulador, y no tardo en caer, en hundirme, en chisporrotear como un cable eléctrico en el abismo. Amén. Orgasmo. Me devuelven, lentamente las olas a la playa donde todo empezó. Laura se ha dado vuelta sobre su costado derecho. Duerme. Ella es un guante de veinte dedos con el que acabo de masturbarme. Y yo encuentro, alrededor de su cuerpo apetecible, la fruta y los animales del paraíso pudriéndose ya”.¹

En 1980 aparece *Septiembre y los otros días*, que confirma los aciertos del libro anterior de Gardea y le hace merecedor del Premio Xavier Villaurrutia en la rama de cuento.

En este segundo libro ya no encontramos relatos abiertos como en el primero, sino trabajos con un impecable desarrollo argumental. Los cuentos son más largos y adquieren mayor aliento. La temática se diversifica pues algunos relatos ya no se ubicarán en los terrenos áridos del norte del país: aparece la ciudad como un monstruo hostil y los ojos de Gardea se vuelven otra vez hacia la provincia, como podrá observarse en sus dos novelas siguientes.

¹ *Los viernes de Lautaro*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1979, p. 138.

La narrativa de Jesús Gardea no sufre cambios notables al pasar del cuento a la novela; podríamos incluso decir que *La canción de las mulas muertas* (1981) es más un cuento largo que una novela.

El argumento de *La canción* es muy simple: en un pueblo llamado Placeres, se da la rivalidad entre el dueño de una cantina y el propietario de una fábrica artesanal de refrescos. La tensión de estas envidias no cabe en el pequeño pueblo y deciden jugar al dominó negocio contra negocio; pierde el fabricante de refrescos y sobreviene el derrumbe de todos los personajes: el coime del bar termina en la cárcel por asesinar a un empleado del refresquero; el fabricante de gaseosas muere de obstinación y de rencor, y el dueño del bar —que, significativamente, era forastero— se va de Placeres. En todo el libro no aparece ni una sola bestia de carga; lo de mulas alude más bien a las fichas del dominó con que se juegan las desgracias y a otra cosa muy importante: es una manera de nombrar las sombras en que se envuelven los habitantes de Placeres para protegerse del calor asfixiante: “Las sombras las ahijaba Vargas con maña; cebándolas, quizá, con el silencio de él, de categoría, el más enorme habido hasta entonces en Placeres. Se apartaba a un rincón y ellas lo defendían, queridas mulas de grupa gorda”.²

Desde la Comala de Rulfo, hasta donde sé, no se había dado en nuestra literatura la recreación de un pueblo tan abatido, estático y fantasmal, donde “el silencio puede tocarse con las manos”. No hay en el libro bestias de carga ni cantos alegres, todo lo que nos llega es el eco de una de esas dolientes canciones monótonas que, apenas entre dientes, nuestros indígenas más desamparados murmuran el día de muertos.

Me parece que el valor estético de la novela radica en dos elementos fundamentales: primero, en el virtuoso impresionismo que Gardea pone en todo lo que nombra y, segundo, en el extraordinario manejo del *tempo*, es decir, en el deslumbrante juego de expresiones bellamente morosas con que se alude a unos cuantos sucesos; el tiempo en que se dan los hechos narrados, se infla luminosamente a lo largo de más de 100 páginas.³

² *La canción de las mulas muertas*, México, Editorial Oasis, 1981, p. 72.

³ En “Tiempo y *tempo* en la novela”, Mariano Baquero Goyanes asienta: “En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco —el de la acción imaginaria— y otro real —el de la andadura narrativa—. Toda una vida puede ser nos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llenar varios minutos de lectura

El sol que estás mirando (1981) es todavía menos novela que *La canción*. Se trata de un relato que carece de las violentas revelaciones del cuento y de la amplitud y la complejidad argumentales de la novela.

Nuevamente el *tempo* de la narración, con su preciosa morosidad, encierra unas cuantas cosas. Se trata de las evocaciones de un hombre (David) en las que el sol es un elemento que licua los recuerdos de infancia y adolescencia; los recuerdos del narrador son inconcebibles sin la perenne presencia del astro rey: “El chofer llevaba el sol de un lado, echado en las piernas como una moneda de lumbre”.

David es un niño que descubre azorado las cosas del mundo e inquiere sobre lo que tienen los pianos en las tripas y lo que es una feria. Su mentalidad infantil es una puerta por la que Gardea muestra las huellas del realismo mágico y de lo real maravilloso:

Vivíamos en el piso de abajo, terroso, que una muchacha regaba todas las tardes. Se llamaba Felicitas y jugaba mucho conmigo y con mi hermana. Le tenía horror a las tormentas. Por ella supimos que los espejos llaman al relámpago. Y que hay que cubrirlos. Mi madre la desmentía. Le decía que no alcanzaba a entender cuál era la relación entre un espejo y las cosas que suceden en el cielo. Felicitas callaba; pero nosotros le dábamos la razón a ella porque había fundado su ciencia en ejemplos sacados de la realidad.⁴

Como han hecho William Faulkner, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti, entre otros, Jesús Gardea creó el mítico pueblo de Placeres. Sin más alarde que la belleza. Gardea introduce una nota

[...] Pero esto no es sólo un efecto estilístico. Las diferentes gradaciones que en cuanto a lentitud o rapidez encontramos en las novelas, son algo más que simples recursos expresivos. Son, sencillamente, manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la inquietud temporal, que de objeto significativo pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por la que se derrama—suave o bruscamente— el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador [...] Otra cosa es el *tempo* novelístico, es decir el ritmo narrativo, independiente de toda posible angustia temporal. Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la agilidad o lentitud sintáctica—es decir, de la amplitud o brevedad del período—, del manejo del diálogo, de la descripción—según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color— dependerá que el *tempo* novelístico sea lento o rápido”. Véase Agnes y Germán Guión, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, pp. 231, 232 y 234.

⁴ *El sol que estás mirando*, México, FCE (Letras mexicanas), 1981, pp. 9-10.

original en la literatura mexicana: toma algunos elementos como el lirismo y la temática rural, y los enriquece con un estilo absolutamente personal, moroso y bello, que no desprecia los objetos más nimios. Gardea presenta así una provincia muy distinta a la exuberante e idílica que nos han mostrado escritores tan destacados como Ignacio Manuel Altamirano, Emilio Carballido y Sergio Galindo.

El impresionismo⁵ que fue ganando terreno en las novelas de Gardea, desembocó en la poesía con *Canciones para una sola cuerda* (1982), un conjunto de poemas breves que el lector desgrana palabra por palabra, como si descendiera una escalera para encontrar una sorpresa.

En el único libro de versos que ha publicado Gardea hay dos constantes: la invocación de los elementos de la naturaleza (sol, palomas, tigres, ríos, olores a hierbabuena y menta), y el erotismo, que muestran a un escritor que sabe trabajar más con la prosa que con la poesía.

El tornavoz (1983) es una novela que se lanza en busca de nuevas conquistas que, sobre todo, cristalizan en la estructura y en la atmósfera fantástica y mágica, que se cierne sobre toda la obra. También Gardea es más dueño de sus figuras literarias que le confieren carácter artístico a los más mínimos, objetos: “Cándido caminando como un bendito con una silla patas arriba en la cabeza. Las patas, curvas, en el crepúsculo matutino. Las cuatro patas, cuernos, solitarias raíces de árbol vuelto de revés”.⁶

Antes de señalar algunos aspectos de la novela, es interesante destacar que hay una afinidad (que quede claro que no hablo de influencias, que tan estólidamente suelen manejarse, como cuando se habló de los elementos comunes de William Faulkner y José Revueltas) entre *Pedro Páramo* y *El tornavoz*. Dicha afinidad radica en que tanto Comala como Placeres están habitados por muertos. En ambos la geografía es árida y sus habitantes son taimados, hablan entre susurros y no gustan de desperdiciar las palabras.

Mientras que en la novela de Rulfo llegamos a la certeza de que los personajes son muertos, en *El tornavoz* nos encontramos con personajes reales —la familia Paniagua— que pertenecen a tres generaciones. Cándido Paniagua, un santo loco —quizá esto hasta sea un

⁵ “El impresionista recoge el latido fugaz de un color, el perfil tembloroso de unos objetos disueltos en una luz cambiante y deformadora”. Mariano Baquero Goyanes. *op. cit.*, p. 239.

⁶ *El tornavoz*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1983, p. 13.

pleonismo— narra una epifanía en la cual vio cómo los santos y los ángeles de la iglesia de Placeres (Capuchinas) adquirían vida, volaban y se sacudían los calzones, los hábitos y los estandartes. Entre guiños, risas y toses, los angelitos rechonchos lo alelaron. Pero lo extraordinario de este episodio consiste en que, casi al final del libro, los ángeles y los santos de la iglesia toman la voz del narrador para decirnos que aquello no había sido una alucinación, sino que fue algo “real”, ya que ellos recibieron el encargo de acompañar a Cándido Paniagua hasta el cielo. Estamos, como se ve, ante una insólita ascensión.

Isidro Paniagua, sobrino de Cándido, era el único que se mostraba benévolo con las locuras del santo y, curiosamente, perdió la vista cuando le entregaron una fotografía de su tío; más adelante moriría víctima de una melancolía misteriosa, de un “estarse yendo del mundo” que fue resultado de sus encuentros con Omar Vitelo, un espiritista que sobrevivió a tres generaciones y que intentaba comunicarse con los muertos.

Jeremías Paniagua, hijo de Isidro, nace también marcado por la desazonante figura de Cándido. Hay incluso un parecido físico entre ambos y, el chiquillo, va a ser capaz de obrar milagros —como hacer que las chicharras callen súbitamente, sumiendo a los árboles acalorados en el más hondo silencio—, de escuchar las voces del desierto que piden para Cándido un tornavoz. Y ¿qué es un tornavoz? Esta misma pregunta se hacen Jeremías y su enigmático amigo Colombino. Al final de la novela, cuando Jeremías ha consumado el viaje del que vuelve sabio, cuando ha cambiado las populosas ciudades por el triste y silencioso pueblo de Placeres, contesta: “Es como una campana, como un palomar [...] techito abombado entre el cielo y la tierra”. ¿Qué significa esto? En virtud de que la respuesta tiene que ver incluso con el título del libro, es preciso intentar una explicación.

Yo aventuro dos respuestas. La primera consiste en que Cándido, el santo, pide un tornavoz, un amplificador de voces, para expresarse desde el más allá. Ese tornavoz resulta, precisamente, Jeremías. La segunda posibilidad es más fantasiosa y resulta de la definición precitada: Cándido pide su templo, un lugar con bóvedas donde operar milagros.

Otro personaje enigmático de la novela es la partera Marta Licona, quien ayudó a Jeremías a ver la luz. Aunque aparentemente está viva, un buen día cierra su casa y desaparece dejando sólo ese perfume de lilas que solía ponerse en los lóbulos de las orejas y en los

pezones y que, según el contexto de la obra, es un símbolo de la muerte; la ascunción de Cándido Paniagua, por supuesto, también estuvo envuelta en el aroma de las lilas.

¿Cómo definir, entonces, esta novela donde se da la ascunción de un santo, donde Omar, Colombino y Marta Licona llegan de no se sabe qué lugar, donde no se sabe de qué murieron Olivia e Isidro? El mismo Gardea tiene la palabra, pues se trata de “un tráfico de muertos y vivos”.

Cabe destacar que, en este libro, Gardea ha partido de un lírico realismo descorazonador y ha levantado el vuelo hacia lo fantástico. Para conseguir esto se ha ensimismado otra vez en la palabra bella, en la frase cincelada, pero ahora ha desarrollado una línea argumental que sólo aparecía esbozada en sus dos novelas anteriores. Esto ha hecho que el diálogo sea más abundante y que la estructura de la novela se fragmente, según las tres generaciones, y que haya adelantos y retrocesos, que el primer capítulo implique al tercero y viceversa. O que el epígrafe de la novela esté formado con las últimas frases del libro.

En *Soñar la guerra* (1984), Jesús Gardea vuelve sobre las mismas obsesiones que han motivado la fervorosa escritura de sus novelas anteriores. El virtuosismo narrativo se acentúa con el uso de giros arcaicos y con la ubicación final o inicial de los verbos, cuando no con su presencia en forma pasiva o con su franca omisión:

—“Culebra durmiendo la siesta, el chicote de Pineda”.

—“En el andén, la banca de barrotes de madera”, asiento público”.

—“Las tablillas del parque, de lejos, las colas de los alacranes. Prietas por las destemplanzas del clima”.

Creo que dicha omisión sirve para mostrar tanto el estatismo de la atmósfera física y psicológica de Placeres y sus habitantes, como el interés de Gardea por la pura frase labrada, que encuentra su razón de ser en su inusitado y retorcido lirismo y no en un argumento que, a fin de cuentas, no sabemos si ocurre en la realidad literaria o sólo fue un sueño de los personajes.

El mínimo o quizá inexistente argumento del libro, vuelve a suceder en Placeres, que evoca la atmósfera acalorada, hueca e incommunicativa de Delicias, Chihuahua. El mismo Gardea ha dicho que los seres de allá no tienen grandes proyectos de vida y quizá esto explique la historia que cuenta la novela, pues todo se reduce a la voz de un narrador omnisciente —de quien sólo conoceremos su ape-

llido, Asís, luego de leer la cuarta parte del libro— que también utiliza el monólogo interior. A esto hay que agregar que la densidad de las primeras 50 páginas de la novela sólo nos permite entrever que Asís puede ser un muerto abatido en una guerra pueblerina o un pobre hombre que, para tener un proyecto importante en su existencia, quiere iniciar una guerra atacando la guarnición de Placeres. Para ello recluta a cuatro o cinco hombres que parecen sombras o simples sonidos (Sustaita, Urquidi, Oronoz, Masser, Fong), les indica la estrategia y es todo lo que sabemos, pues aunque leeremos algunos pasajes de guerra, nunca sabremos qué es lo que sucedió realmente, pues la trama semeja un hilo luminoso tirado en la arena, que se enreda y se hunde para aparecer de trecho en trecho.

Hay otros elementos que contribuyen a la creación del caos en que nos sumerge Gardea. Por ejemplo, el que un perro se llame Fermín, o la presencia de una viuda vidente que pronostica la desgracia de Asís, es decir, la guerra que nunca sabremos si se realizó o se quedó en puros sueños, en esos males que provoca el desierto, pues “el llano es un vino que embriaga, entristece y vuelve locos a los hombres”.

El desconcierto del lector crece al final de la lectura, cuando asiste a los viajes que las tumbas hacen del cementerio hacia el desierto y viceversa, e incluso la arena y el viento llegan a traerse tumbas que nunca habían estado en el cementerio de Placeres. Como se ve, volvemos a presenciar, igual que en *El tornavoz*, un tráfico no sólo entre muertos y vivos, sino entre sueños y locuras, entre aspiraciones enfebrecidas y realidades abrumadoras.

Es importante destacar que la escritura de Gardea cada vez alcanza mayor lirismo pero es también más hermética, más difícil de seguir en sus saltos y en sus ecos, en sus guiños y en sus gestos.

Las primeras cincuenta páginas de *Soñar la guerra* son sofocantes, apretadas, pues el punto y aparte es un signo que aparece muy poco entre los demoledores signos de punto y seguido. Además, los diálogos no están indicados con guiones ni comillas, sino que los topamos en el fluir de la narración, sin mayores señales.

La segunda mitad de la novela respira más ampliamente, pues a esas alturas ya hemos identificado a los personajes y distinguimos o intuimos la línea del argumento. La tipografía se hace más convencional, aparece con más frecuencia el punto y aparte, los diálogos se indican con guiones y empiezan a entrar los espacios blancos.

En *Los músicos y el fuego* (1985) Gardea volvió por sus fueros: otra vez se entregó a la escritura deshuesada, a la creación de una

atmósfera abrasadora donde habitan unos cuantos lunáticos para quienes los relojes son “los auténticos huesos de Placeres”, el tiempo muerto y sin esperanza. Pienso que por esto Tanili Amezcua quería venderles relojes a los forasteros; pensaba que los músicos podrían llevarse un poco de su tiempo viejo y sin futuro.

Frente a la carencia casi total de argumento —todo lo que vemos es un relojero ahogado en sus diminutas máquinas y un grupo de músicos que llegan a Placeres no para interpretar sus piezas, sino para incendiar el viejo vehículo de su patrón a quien detestaban—, Gardea hace suertes con su lenguaje singular, con sus oraciones sin verbo o con éste al final de las cláusulas.

De Alba sombría (1985) consta de una docena de cuentos que se desarrollan en pleno desierto donde la soledad de los personajes es todavía más atroz que la que teníamos bien aprendida. Este libro vuelve a atacar una atmósfera asfixiante que ahora también encontramos vestida de nieve en uno de los cuentos más tradicionales pero también más conmovedores que ha escrito Jesús Gardea: “Todos los años de nieve”. Este cuento es bello tanto por la historia que narra —un viejo le pide a un muchacho que lo lleve a través del desierto para que pueda ver a una anciana que ya ni lo conoce, pero los sorprende una ventisca— como por la forma pulcra y lineal que adopta. Gardea utiliza, como siempre, tropos muy bellos y, como en raras ocasiones en su trabajo, acaba el texto con un sentimentalismo rotundo, sin diluirlo y sin que la ambigüedad elimine sus efectos.

Es curioso que Gardea llegue a coincidir en este libro con José Revueltas cuando ve en el sol una especie de ojo divino: “En sus glorias el sol. Le había pegado fuego a los abismos del aire. Desde su lugar, él veía el destroz; el azogue goteando del fondo azul del cielo. Escupió su desprecio por el clima de perros. Por los hombres, sus empleados, que no habían aprendido a superarlos todavía”.⁷

En este volumen podemos observar otras dos cosas. En primer lugar, se trata de relatos que destacan actitudes; por ejemplo, el desencanto del tendero, la conducta hosca y cruel de Bayona y la amargura del forastero, que encuentran sus complementos en los cigarrillos y los refrescos viejos, en los solares llenos de basura y en los árboles secos, que se vuelven espejos de un grupo de personajes para los que el tiempo, el amor, la ambición y la bondad, se pierden en el calor y en la inmensidad del desierto.

⁷ *De Alba sombría*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985, pp. 67-68.

El segundo rasgo notable de los cuentos que integran *De Alba sombría* es la intención perturbadora, aunque no fantástica, con que Gardea los concluye, trátase de una inexplicable visita (“Vámonos ya”), de las figuras afantasmadas de algunos personajes que se van (“De Alba sombría”), de las dimensiones lunáticas en que se pierde Habacuc, del calor que puebla los desiertos con fantasmas (“Arriba del agua”), de la cárcel en que se convierten los espejos o de la sombra de una guitarra que adquiere la tibieza y la textura de unas caderas de mujer.

Aunque el universo narrativo de Gardea sigue siendo el mismo, los asedios y las armas del escritor, son otros.

Decir que todo escritor trabaja con un limitado número de temas, ideas y obsesiones, es un lugar común del que tengo que echar mano para referirme a *Sóbol*, el décimo libro de Jesús Gardea. Como sus cinco novelas anteriores, se desarrolla en Placeres –se ha dicho que Placeres no es más que el nombre ficticio que Gardea dio a su tierra natal, pero no debemos olvidar que los viejos gambusinos de Sonora llamaban placeres a los desiertos donde se instalaban para buscar polvo y pepitas de oro– y se propone, una vez más, mostrar la asfixiante geografía nortea, las pobres vidas de los seres que la habitan –“mis personajes, una tropa de infelices”⁸–, las locuras y sueños que los acosan, y el tráfico de vivos y muertos que ya habíamos visto en *Soñar la guerra* y *El tornavoz*.

En la novela aparecen seis entes de ficción –Sóbol, Pastorela, Coruco Avitia, Mauro Tolinga, Rafles y Oralía Salinas– que intervienen en el desarrollo de un argumento mínimo: comienzan observando un juego de damas y después todo gira alrededor de una cuchara que Tolinga le roba a Sóbol. El lector se preguntará: ¿todo para esto? Pues sí, eso es todo lo que sucede en el texto, pero lo interesante está en cómo lo cuenta Gardea, es decir, en su despliegue de figuras literarias, en sus frases de ebanista, en la eufonía que puede observarse en los nombres de sus personajes y en el sondeo de las mentes de sus pobres criaturas.

La acción se desarrolla como una pesadilla, entre nubes de polvo. Los personajes actúan como en cámara lenta –uno de ellos ataviado con una máscara cubierta de pelos y colores chillantes– y los vemos como si fueran los últimos habitantes del planeta. En todo el desierto no hay más almas que las de ellos y la de un restaurantero.

⁸ Así caracterizó Gardea a sus personajes en una entrevista que le hizo Sonia Morales para *Los escritores*, México, edición de la revista *Proceso*, pp. 85-87.

Y lo de almas está por verse, pues hay un momento en que se insinúa que Oralía Salinas fue resucitada por las invocaciones del ladrón Tolinga. Detalles como estos nos dan la atmósfera de la novela, pues en ocasiones asistimos a “banquetes” —Gardea describe en cuatro páginas la caza de un ostión con una cuchara, como si se tratara de una verdadera guerra dentro de una copa— y golpizas que no queda claro si fueron sueños o sucedieron realmente.

Como ya lo había hecho esporádicamente —sobre todo en sus cuentos—, Gardea vuelve a entregarnos episodios típicos del realismo mágico: ahora se trata de una escena alucinante, donde un ejército de pájaros baña a Tolinga con unas cagarrutas que tienen la virtud de endurecerse como el cemento. Después de ello, el personaje camina a tientas, golpeándose contra todo lo que encuentra en su camino, hasta que alguien lo ayuda.

El final abierto de la obra nos deja sumidos en la pesadilla, pues nunca sabremos si el transgresor fue castigado o qué tanto de lo leído fue puro sueño.

Así como en *Los músicos y el fuego* el relojero y sus maquinillas eran un símbolo de las vidas de los habitantes de Placeres, en *Sóbol* nos encontramos con la existencia personificada en un tablero de damas: “El tablero es Placeres. Usted una de las fichas, la presa. La otra, su destino”.

Cuando uno se acerca a *Las luces del mundo* (1986), sabe que está leyendo un libro parecido y a la vez distinto a las obras anteriores de Gardea. Es el mismo mundo, con tratamientos paralelos, repetitivos, contradictorios o complementarios. Ahí están el llano y el desierto, los personajes ariscos, solitarios, enfermos de tiricia y avaros con las palabras. El estilo moroso y coruscante sirve para contar una historia mínima, cuando no para señalar unas cuantas intenciones que no sabemos si sus criaturas llevan a la práctica. Sus tórridas atmósferas a veces se pueblan de muertos, como en “Está vivo” y “Las luces del mundo”.

Los cuentos de este libro vuelven a ser puras imágenes, puros cuadros luminosos que se transforman en interrogantes y requieren la participación del lector. Quizá algo novedoso sea la fuerte presencia del misterio en textos como “Puente de sombra” y “La cizaña y los amigos”, y el renovado interés que Gardea puso en el erotismo: “Las caderas de la mujer, nota el hombre al mirárselas por segunda vez, se mueven con ritmo profundo, acentuado. Son como un centro poderoso. Allí están mezclándose todos los ríos de la tierra. Turbios, caudalosos, pesados de murmullos y de hojas. Y enci-

ma de ellos, hay gran revuelo de confite y serpentinas [...] Vistas por enfrente, las caderas de la mujer tienen mayor amplitud. Encierran un vientre plano; un valle hasta donde llega, apagado, el rumor de los ríos”.⁹

En 1989 Jesús Gardea cumple una década de escritor y, con *El diablo en el ojo*, completa una docena de libros. A lo largo de dos lustros, los argumentos de sus narraciones se fueron desdibujando hasta quedar en gestos, imágenes, sueños y ensueños.

Su lenguaje brillante y engurrñado lo ocupaba y lo ocupa todo pues para él la brevedad es estilo:

El tiempo de Placeres, abundancia de remolinos. Días, horas, dormidos trompos. Tanto girar en la serenidad, una sola, lenta vuelta. Pero los remolinos engañan. Carcomen el mundo, desgastan la tela del alma [...] Borja aparentaba la muerte. Cruz sobre el pecho y la cobija, sus canillitas. Los huesos de sus manos ardían menos. De las últimas ramas del árbol, estaba yéndose el fuego [...] La puerta como en un vendaval. Y las sillas. Y la cama del muerto, lancha pudriéndose. Bajo la cama, las aguas de la luz sonaban a remolino, chupaban el polvo del piso.¹⁰

La voluntad de acentuar la poesía en su prosa lo llevó a la ambigüedad y a lo inaprensible pues ¿qué conclusiones podemos obtener *El diablo en el ojo*? Borja mata a Boscán y éste muere al final. Pero quién narra ¿el ojo divino? ¿el diablo? ¿un muerto vivo? Los románticos europeos nos enseñaron que sus manías y sus creencias eran canales por los que afloraban todas aquellas cosas que no podían —o no querían— expresar en un discurso racional. Y en el caso de este prosista creo que habría que tener en cuenta lo anterior. Gardea acepta el misterio y se abandona a él. Por ejemplo, “siente” vivos a los muertos. En una entrevista que le hizo Alfredo Espinosa,¹¹ dijo: “Cuando voy a Delicias tengo la sensación de que he regresado, de que entro a otra parte, incluso que las personas tienen algo que no tiene nada que ver con el contexto general de la vida moderna; son como gente que está viviendo en otra dimensión [...] Un filósofo dice que *los vivos son el trigo de los muertos*; y yo me pre-

⁹ *Las luces del mundo*, México, Universidad Veracruzana (Ficción, 1986), p. 73.

¹⁰ Jesús Gardea, *El diablo en el ojo*, México, Editorial Leega/Programa Cultural de las Fronteras, 1989, pp. 43 y 127.

¹¹ Alfredo Espinosa, “Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida”, en *Cuadernos del Norte*, Chihuahua, número 2, septiembre-octubre de 1988, p. 26.

gunto hasta qué punto la gente de Delicias es un gran trigo para los muertos de ahí. Se alimentan de ellos y esto les da cierto aspecto que me resulta difícil describir. Es necesaria una visión filosófica o metafísica que me eche luces sobre esta situación”.

Al referirse a la creación de sus personajes, sigue bordando de la misma manera:

No, no los tengo diseñados. Yo diría que son apariciones, por decirlo así, visuales. Diría también que son voces que vienen y se anuncian; se dejan entrever, pero de ninguna manera están diseñados. Tampoco me las doy de misterioso sino que ellos de por sí son misteriosos; no hacen más que aparecer a través de mí, por eso siento que son reales, que son muertos reales, presencias muy reales. Muertos muy vivos. Muy vivos aunque tengan que aparecer de ficción en el papel. Por eso te digo que mi escritura es un afán interminable, como si me empujaran, al escribir, a dar noticia de ellos.¹²

Presento aquí un fragmento del texto preparado en 2005, cuando la Fundación para las Letras Mexicanas le rindió un homenaje a cinco años de su muerte.

Los años 1979 y 1980 fueron axiales en la prosa mexicana. Se dieron a conocer libros de Luis Arturo Ramos, Ricardo Elizondo, Agustín Ramos e Ignacio Solares, entre otros. Guardo vivísimo recuerdo de lo que significó para mí la lectura del primer libro de Jesús Gardea: *Los viernes de Lautaro* (1979). Yo estaba recién salido de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y comenzaba a ganarme la vida en el periodismo cultural. Como nadie me conocía, nadie me enviaba libros para reseñar y yo tenía que comprar de mi bolsillo las obras de que me ocupaba semana a semana en la revista *Tiempo*. Como la paga por las colaboraciones no era grande y tampoco se trataba de reseñar la basura que llegaba a la redacción, comencé a visitar las librerías para hojear cuidadosamente el libro que compraría para mi colaboración semanal. Leía las páginas del comienzo, algunas de la mitad del libro y otras del final. Fue así como descubrí a escritores cuyos inicios documenté con devoción.

El caso de Jesús Gardea es imborrable porque cuando terminé la lectura de *Los viernes de Lautaro* —que salió de las prensas de la Editorial Siglo XXI en noviembre de 1979 pero empezó a circular en 1980— recordé mis años de monaguillo porque me sentí como el após-

¹² *Idem*.

tol San Pablo cuando sufrió su caída en el camino de Damasco. A esto contribuyó, estoy seguro, la inmediata aparición de *Septiembre y los otros días*, cuya edición está fechada en 1980. Como quien dice, la obra de Gardea me aplicó el uno dos y me creó el vicio de sus libros.

A partir de 1979, Gardea comenzó a publicar, en promedio, un libro por año, récord que conservó, durante un tiempo, aún después de muerto.

Gracias a este homenaje me propuse un reto: volver a leer los cuentos iniciales de Gardea para saber si resistían la relectura. El resultado positivo es obvio, pero sucede que ahora he descubierto cosas que hace dos décadas no observé.

Al abrir mi ejemplar de *Los viernes de Lautaro* me asaltan las líneas marcadas con signos de admiración. Vuelve a gratificarme la sonoridad de los títulos de los cuentos y los nombres de los personajes: “Garita, la muerte”, “Las puertas del bosque”, “En la caliente boca de la noche”, “Soliloquio del amargo”, Candelario Bamba, Lautaro Labrisa, Ausencia Talavera.

Si a Jesús Gardea le disgustó que lo agrupara bajo el rubro de narradores del desierto, la relectura me confirma que no sólo la aridez, sino el sol y el desierto extremo que son las dunas lo acreditan como uno de los mayores cultivadores de ese ámbito norteño de nuestro país. El cuento que da título a su primer libro se desarrolla en medio de un dunerío y, cuando se habla de un bosque, éste sólo existe en una revista de geografía ilustrada. Las sombras, las luces, el polvo dorado, el bochorno, los rayos del sol, los cuerpos reque-mados, los charquitos de sudor, los vientos calientes y las cosas puestas al rojo vivo menudean desde este libro y no se apartarán de la obra del autor porque era su realidad cotidiana, realidad que incluía la presencia de los muertos que Jesús decía percibir cuando visitaba su natal Delicias, Chihuahua.

Acabo de escribir “cosas al rojo vivo” y esto sirve para afirmar que la relectura me mostró la importancia que los objetos, y la relación que tienen con los seres humanos, son fundamentales para Jesús, quien en la década de los ochenta pintaba, dibujaba y leía libros de pintura, de cosas insólitas y de teología. Este dato biográfico es importante porque ayuda a entender dos cosas. Primero, por qué sus cuentos están llenos de situaciones pictóricas y tienen tan poca acción. Y segundo, porque tener esa información puede calmar esa ansiedad que queda después de la lectura de sus libros. Porque sucede que durante años tuve la sensación de no entender sus propuestas, de que era un lector que no estaba a la altura de sus ideas.

Pero resulta que cuando reseñé *Cuatro escritores rituales* (2001), de Alberto Ruy Sánchez, ese libro me remitió a los místicos y a la experiencia mística que cree haber llegado a una plenitud pero siempre se queda frente a un horizonte lejano. Escribe Alberto Ruy Sánchez:

El otro tipo de duda que el alma mística tiene es también sobre su experiencia de la intensidad, pero se refiere esta vez al término incierto del viaje. Los místicos que creen haber llegado al final de su recorrido descubren de pronto, cuando el éxtasis se acaba, que ésa era tan sólo una etapa de la aventura mística. La verdad insondable que pretendían haber alcanzado se les escapa de nuevo, colocándose aún más atrás. El alma en su inmóvil perfección recibe el don del éxtasis, pero su errancia espiritual continúa indefinidamente. La intensa unión del alma con la realidad sobrehumana se revela como una representación de la verdadera unión, por alcanzarse todavía; la cual una vez experimentada será también representación de otra meta pospuesta...¹³

No sé cuán aventurado sea decir que Gardea pretendía transmitir algo del misticismo en que se envolvía durante las tres horas diarias que dedicaba a la escritura. La idea es, al menos, provocadora, y me complace dejarla en el aire porque la conducta de Jesús lo hacía un ser aparte: en alguna comida, cuando apenas habían servido, Jesús se levantó como quien va a lavarse las manos y ya no regresó. Quizá sentía demasiado terrenales a los escritores que lo acompañaban y se fue, para estar solo, con sus libros, o acariciando con la mirada los objetos. Aunque cabe la posibilidad de que prefiriera marcharse a imaginar la relación que podría establecer con esos seres humanos que tan poco le entusiasmaban.

En “Los viernes de Lautaro”, un viudo sólo tiene una distracción: visitar la tumba de su esposa —llamada Ausencia Talavera— sembrada en medio de las dunas. Lautaro vive con un gato, a quien bautiza como Talavera, y suele refrescarse en una tina decorada con uvas, las frutas preferidas de su mujer.

Si en el cuento titulado “El ropero”, Gardea escribe sobre ese mueble que aparece abandonado en una playa mirando el agua con su espejo, en “La pecera” veremos a un hombre comprar un recipiente muy grande para contemplarlo nada más, porque no lo llena

¹³ Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales*, México, Conaculta (La Centena), año 2001, p. 63.

con agua ni con peces. El hombre desaparece, dejando a su hijo en la orfandad y, como único rastro de su existencia, aparece una lata en la que apisonaba la ceniza y las colillas de los cigarros fumados durante mucho tiempo. Este tipo de finales que concluyen una historia pero no entregan una epifanía ni un desenlace abierto, son los que producen esa desazón tan gardeana que hace pensar en un misticismo como el señalado anteriormente.

En su libro inicial podemos documentar metáforas armadas con el sol y el calor y sugerentes relaciones entabladas entre cosas y hombres.

De las segundas podemos destacar la que observamos en “Las puertas del bosque”, en donde un lector de revistas de geografía ilustrada se marcha a Estados Unidos. Allí consigue un empleo de repartidor para vivir a la entrada de un bosque, y allí se suicida para evitar morir lejos del olor de las resinas y las sombras de las coníferas. Hombre y bosque forman una misma cosa, una totalidad con sentido en este mundo; tal parece que su destino es contribuir al establecimiento de un orden.

Pero las cosas no sólo existen para tener un orden, sino para humanizarse y ser expresión de ámbitos mayores, o para sustituir un tipo de realidad por otro como en el siguiente ejemplo: “Recuerdo la noche que lo conocí. Me había yo enfrascado, al caer el crepúsculo, en la lectura de un libro monumental. Remaba y sudaba metido en él, como un galeote en su galera...” Este mismo recurso volverá a aparecer en *Los músicos y el fuego*, en donde se dirá que un relojero vive ahogado en el interior de sus maquinitas.

Refrescos y cigarros viejos, solares llenos de basura y árboles secos, se vuelven espejos de un grupo de seres para quienes el tiempo, el amor, la ambición y la bondad, se pierden en el calor y en la inmensidad del desierto.

Entre las figuras armadas con el calor y la luz, únicamente destaco dos:

- 1) “Disgustada por la testarudez del hombre, volvía a la casa removiendo con sus manos el aire intensamente luminoso de la tarde.
- 2) “De un salto me levanto de la mecedora y vuelvo los ojos a la casa, en cuyas ventanas el oro del sol envejece aprisa”.

Se ha sostenido que a Gardea no le interesaba lo que escribieran de él porque no leía los periódicos. Es cierto que no leía los periódicos.

cos, pero es falso que no le interesara la opinión de sus lectores. Durante los años que duró nuestra amistad, me pedía que le mandara las reseñas que viera sobre sus libros y me mandaba uno de los primeros ejemplares de cada una de sus obras. Cuando publiqué el libro cuya nueva edición está en manos del lector, en donde lo agrupaba con otros autores del norte, la relación se enfrió pero seguimos tratándonos. Ambos fuimos injustos: él al exagerar la importancia que yo daba al ámbito desértico, y yo al estar ciego para entender que le interesaban más las cosas que los hombres, que tenía una visión religiosa del mundo y que le hubiera encantado que yo destacara los recursos pictóricos que su obra pone en juego. Hoy Jesús está muerto, precisamente por perseguir la belleza, y sólo espero que algún médium, o de perdida una ouija, me permitan decirle que he empezado a entender la complejidad de su obra.

Bibliografía

- Espinosa, Alfredo. "Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida", en *Cuadernos del Norte*, Chihuahua, núm. 2, septiembre-octubre de 1988.
- Gardea, Jesús. *Los viernes de Lautaro*. México, Siglo XXI Editores. 1979.
- . *Canciones para una sola cuerda*. Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
- . *De Alba sombría*. New Hampshire, Ediciones del Norte. 1985.
- . *El diablo en el ojo*. México, Editorial Leega /Programa cultural de las Fronteras, 1989.
- . *El sol que estás mirando*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1981.
- . *El tornavoz*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1983.
- . *La canción de las mulas muertas*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1981.
- . *Las luces del mundo*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1986.
- . *Los músicos y el fuego*. México, Ediciones Océano. 1985.
- . *Septiembre y los otros días*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1980.
- . *Sóbol*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1985.

- . *Soñar la guerra*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1984.
- Gullón, Agnes y Germán. *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus Ediciones, 1974.
- Morales, Sonia. *Los escritores*. México, Proceso, 1981.
- Sánchez, Alberto Ruy. *Cuatro escritores rituales*. México, Conaculta (La Centena), 2001.